

MENNYIRE REGÉNY MAGYAR FORDÍTÁSBAN A KLASSZIKUS KÍNAI REGÉNY?

HAJDU PÉTER

Aligha igényel hosszabb bizonygatást az az állítás, hogy a műfaj a befogadói elvárásokat igen nagy mértékben befolyásolja. Még akkor is így van ez, ha egyes művek menet közben vagy a recepció történetiségében megváltoztathatják műfajukat, hiszen ez sem jelent mást, mint hogy a korábbi műfajiságból következő befogadói elvárásokat nem teljesítik, hanem helyettük újakat keltenek, és azokat elégítik ki. A műfajiságnak azonban a kulturális transzfer tekintetében is szerep jut. Mi a helyzet akkor, ha olyan műfajú szöveget akarunk áttenni (kézenfekvően a fordítás révén) egy másik kulturális közegbe, ahol az a műfaj nem létezik vagy egészen más státusszal rendelkezik? Hogyan lehet megértetni egy kínaival Homérosz nagyságát, ha a kínai irodalomban nincs verses epika?¹ És hogyan lehet európaiakkal megértetni egy klasszikus haiku kanonikus pozícióját, ha egyszer a nyugati irodalomban három sor nem éri el az irodalmi nagyság minimális elvárható terjedelmét? Ezek természetesen csak extrém példái a valószínűleg

¹ Nyilván tudja értékelni és élvezni egy eposz cselekményét, a nehézséget egy ilyen hosszú szöveg költőiségének megragadása okozza. Kína egyes belső-ázsiai kisebbségeinek van ugyan verses epikája, de az sem a tananyagnak sem egy művelt ember szokásos olvasmányainak nem része.

minden fordítás esetében jelentkező kihívásoknak, amelyeket a némiképp mindig eltérő műfaji rendszer különbségei eredményeznek. És ezek a kihívások is csak egyik aspektusát képezik a minden kulturális transzfer esetében megfigyelhető problémáknak, amelyek éppen az eltérő kontextusokból adódnak. A regény persze olyan átfogó műfaji kategória a maga számos alműfajával, amibe látszólag minden könnyen besorolható, ami elég hosszú és narratív. Mégis lehet, hogy a klasszikus kínai regény itteni befogadásának gátja, hogy regényként próbáljuk olvasni őket.²

Vannak olyan szempontok, amelyek alapján a Kádár-rendszer visszatekintve a műfordítás, különösen a prózafordítás aranykorának látszik.³ A rendszer a kommunizmus felvilágosodás-programját finanszírozta, a fordítást a tömegek kiművelésének jelentésében vett „kultúra” fontos nevelő eszközének tekintette. A kiadók ideológiai alapú és ezért államilag támogatott tevékenysége volt, hogy a világirodalom minden (ideológiai-lag nem kifejezetten ellenségesnek tekintett) alpművét hozzáférhetővé tegyék a dolgozók számára. Volt erre idejük, csapatuk, pénzük. Minthogy a kiadók nem voltak piacorientáltak, akár több éven át is befektethettek olyan fordítási projektekbe, amelyekről nem vártak gyors (vagy egyáltalán bármilyen) megtérülést. A szerkesztők és korrektorok viszonylag nívós csapata állt rendelkezésre, mert a politikai kontraszelekció az értelmiségnek eddig a rétegig nem hatolt le. A kiadóknak pénzük is volt, és a fordítás viszonylag jól fizetett. Viszonylag — viszont senkit sem fizettek meg akkoriban igazán jól.

A munkaerő-kínálat helyzete is szerencsés volt, mármint a fordítás szempontjából, hiszen sok tehetséges prózaíró volt gyanús a párt szemében, és őket csak fordítani engedték.⁴ De nemcsak a saját művek kiadásától eltiltott írók fordítottak, hanem igen sokan a tudósok, egyéb értelmiségiek közül is. Fordítani biztonságosabb volt, mint saját könyvet írni, hiszen a fordítandó könyvek kiválasztásáért és kiadásáért a kiadó vezetői vállalták a felelősséget. A fordító csak létrehozta a képességei szerint legjobb magyar

² Megjegyezném, hogy a *Columbia History of Chinese Literature* vonatkozó fejezetei nem nevezik *novel*-nak a klasszikus kínai regényeket, inkább a *vernacular fiction* kifejezést használják, vagy valami hasonlót, ugyanezekre a művekre viszont minden más fejezet *novel*-ként referál. Aki speciálisan ezekkel a szövegekkel foglalkozik, kénytelen szembesülni nem-regényszerűségükkel, másokat ez a probléma nem izgat.

³ Simon Róbert, „Az első hiteles magyar Ezeregyéjszaka története az európai recepció tükrében”, in *Az Ezeregyéjszaka meséi*, ford., Prileszky Csilla, 1. köt. (Budapest: Atlantisz, 1999), 26.

⁴ Vö. Ottlik Géza, *Próza*, 2. kiad. (Budapest: Magvető, 1980), 257-60.

szöveget, és felvette érte a pénzt. Ha viszont az ember tanulmányokat, tudományos könyveket írt, akkor kitette magát a politikai támadásnak, miközben nyerni alig lehetett ilyesmivel, hiszen az állások megtartása, a szakmai előmenetel elég kevéssé függött a publikációs teljesítménytől. A kelet-európai ókortudomány például teljesen egységes képet mutatott a korszakban: nagyon kevés könyvpublikáció, rengeteg fordítás. A Magyar Tudományos Akadémiának, illetve tágabb értelemben a tudományos községnek is volt némi szerepe. Egyes bizottságok kidolgoztak terveket arra, hogy mi mindent kéne lefordítani. Ez persze a világirodalmi kánon szocialista változatát jelentette, a gyakorlatban azonban leginkább csak azt, hogy bizonyos pártfunkcionáriusokat meg kellett győzni minden tételről a listán, de ha egyszer sikerült érveket találni, hogy egy könyvet rátegyenek egy ilyen listára, akkor attól kezdve minden esély megvolt a kiadásra: könnyen akadt kiadó, jó fordító, idő és pénz.

Mindez fenntarthatta az irodalmi fordítás hagyományosan magas presztízsét, aminek még mindig tapasztalható némi visszfénye, noha a rendszerváltás után a helyzet radikálisan megváltozott, mégpedig nagyobb részt romlott. Természetesen nem bánjuk, hogy nincs (egyelőre) központi tervezés, ami szélesítette a fordítható művek körét, hiszen ami nem került rá valamilyen központi listára, azt korábban könnyen tekinthették tiltottnak, vagy legalábbis kockázatosnak. Az üzleti alapú kiadók gyors megtérülést várnak, ezért egyrészt spórolnak mind a fordítók javadalmazásán, mind a szerkesztőkön, lektorokon, másrészt arra szorítják a fordítókat, hogy rövid határidőkkel dolgozzanak. A tehetséges irodalmárok meg inkább a saját könyveiket írják, és nem szállnak be a versenybe a gyors és olcsó fordítókkal. Mindezek a változások különösen megnehezítik a nagyon hosszú szövegek időigényes fordítását. Van persze egy-két nagy kivétel (mint például a teljessé tett Proust, vagy a rendszerváltás után elkészült teljes *Ezeregyéjszaka*), de az a kivétel, hogy valaki bele tudjon/merjen/akarjon vágni egy éveket igénylő fordítási projektbe, amiért közben senki nem hajlandó neki egy vasat sem fizetni.

Az 1945 utáni műfordítás kontextusát illető általános bevezetés után rátérhetünk a klasszikus kínai regény magyar fordítástörténetére. Általában négy regényt szoktak a kínaiak kanonikusan klasszikusnak tekinteni, ezekhez azonban gyakran hozzácsapják ötödikként a *Jin Ping Meit*, mint ami szintén megérdemelné, hogy a legszűkebb kánonhoz tartozzon, a nyugati sinológia pedig szintén nagy elismeréssel beszél Wu Jingzi *Írástudók* című munkájáról, és tárgyalásának terjedelme legalábbis vetekszik az irodalomtörténetekben a hagyományosan klasszikusnak nevezett regényekével. Ezért ezeket is

érdemes bevonni a tárgyalásba. Ilyen hosszú szövegek fordítására manapság, úgy látszik, kevés az esély, de az is világos, hogy a szocialista könyvkiadás természetes módon vette fel céljai közé megjelentetésüket, hiszen a világirodalmi kánon részének kellett őket tekinteni, amit ugye hozzáférhetővé kellett tenni a dolgozó tömegek számára, ráadásul Kína (hol többé, hol kevésbé) baráti ország volt. Volt ezen kívül még egy fontos körülmény. 1956-ban Tőkei Ferencet kirúgták a Hopp Ferenc Kelet-Ázsiai Múzeumból (minthogy ő volt a forradalmi bizottság elnöke), és szerkesztőként helyezkedett el az Európa Könyvkiadónál, amely persze neve ellenére⁵ soha nem korlátozta tevékenységét az európai irodalom magyar nyelvű kiadására, különösen nem az olyan nagy sorozataiban, mint A világirodalom klasszikusai, A világirodalom remekei, a Lyra mundi vagy a Modern könyvtár. Tőkei befolyása nyilván fokozatosan növekedett attól kezdve, hogy 1962-ben sikerült belépnie az MSZMP-be. Pártkarrierje az 1988-as KB-tagságban kulminált, de attól kezdve, hogy 1967-ben visszatért a tudomány világába, ott is gyorsan szerzett fontos pozíciókat. 1969-ben (39 évesen) nevezték ki az MTA Filozófiai Intézetének igazgatójává. 1973-ban ugyan leváltották, de akkor meg (talán mintegy kárpótlásul) akadémikus lett. A tudományos és a politikai életben szerzett pozíciói vélhetőleg nem voltak függetlenek egymástól, de egyik sem volt folyamatosan felfelé ívelő és zökkenőktől mentes. Az intézetigazgatói kinevezés elfogadásának feltételéül szabta az orientalisztikai kutatócsoport felállítását, amelyért később is keményen küzdött (amikor visszaszorult az Akadémiai Könyvtár Keleti Gyűjteményébe mint „Munkaközösség”). Ebből is következtethetünk arra, hogy a kínai kultúra honi propagálása szívügye volt, és nyilvánvalóan befolyása lehetett arra, hogy az Európa foglalkozzon a klasszikus kínai regények kiadásával is. A hat fordítás közül három felel meg a manapság elfogadott kanonikus elvárásoknak, hogy tudniillik a fordítás az eredeti nyelvből készüljön, és a teljes szöveget ültesse át. Ebből kettő Csongor Barnabás munkája: a *Vízparti történet* 1961-ben, a *Nyugati utazás* 1969-ben jelent meg.⁶ A fordító a korszak legjelentősebb sinológusa volt, húsz évig vezette az ELTE kínai tanszékét (1963–1983). Mindaddig ő sem írt tudományos könyvet, viszont számos, nemzetközi szinten is a legjelentősebbek

⁵ Az 1946-ban alapított Új Magyar Könyvkiadó csak 1957-ben lett Európa, de profilja már korábban is a világirodalom volt.

⁶ Si Naj-en, *Vízparti történet*, ford. Csongor Barnabás, 1–2. köt. (Budapest: Európa, 1961); Vu Cseng-en, *Nyugati utazás avagy a majomkirály története*, ford. Csongor Barnabás. 1–2. köt., Budapest: Európa, 1969).

közé tartozó tanulmánya jelent meg, és kreatív energiáinak egy jelentős részét fektette fordításokba. És nem csak regényfordításokra, hiszen klasszikus kínai költészetet is fordított. A két nagy regényfordítási projektet ráadásul nem is fejezte be a szövegek publikálásával. 1977-ben a *Vízparti történet*nek bővített kiadását adta ki kettő helyett immár három kötetben,⁷ a *Nyugati utazás* 1980-as második kiadásához pedig mintegy harmadik kötetként hozzáfordította Dong Yue *Ami a Nyugati utazásból kimaradt* című szövegét.⁸

De hogyan lehetséges, hogy a *Vízparti történet* második kiadása bővített kiadás volt, ha már az elsőről azt állítottam, hogy a teljes szöveget ültette át? És mielőtt erre rátérnénk, érdemes megemlíteni, hogy ennek a regénynek már volt egy 1950-es magyar fordítása Goda Gézától,⁹ amely azonban egy rövidített német fordítás alapján készült. A klasszikus kínai regényeknek olyan szövegtörténetük van, hogy a magamfajta nyugati textológus csak csettinteni tud elismerése kifejezéséül. A *Vízparti történet* leghosszabb, egy 1614-es előszóval ellátott változata 120 fejezetből áll. Ennek a rövidített változatát fordította németből Goda. Valamikor a 17. század közepén azonban Jin Shengtan (1610–1661) készített egy kommentált, de rövidített és átszerkesztett változatot, tulajdonképpen az első 71 fejezetből. Ez a *Vízparti történet* leginkább olvasott változata, és Csongor Barnabás ezt fordította le teljes egészében 1961-ben. Pontosabban ennek egy 1954-es, a Kínai Népköztársaságban megjelent kiadását, amely a befejezés 2-3 oldalát elhagyta, és így lezáratlanul, optimista várakozásban fejezte be a narrációt. Az 1977-es kiadás a következőkkel lett bővítve: 71-119. fejezetek harminc oldalas tartalmi összefoglalása, a 120. fejezet fordítása, valamint a jegyzetek között a 70. fejezet befejezése a Jin Shengtan-féle edícióból.¹⁰ Mint az utószó fogalmaz: „Ezekkel a bővítésekkel [...] a regény három fő változatát egyszerre akarjuk bemutatni az olvasóknak.”¹¹ A teljesség tehát maga is relatív fogalom lehet a szerteágazó szöveghagyományú regények tekintetében. Ha valaki az eredetiből fordít, legalább tudja, mit hagy ki és miért, még ha esetleg rövidít is, de ez az olvasó szempontjából nem nagy különbség. Mindenesetre

⁷ Si Naj-en, *Vízparti történet*, ford. Csongor Barnabás, 2. bővített kiad., 1-3. köt. (Budapest: Európa, 1977).

⁸ Tung Jüe, *Ami a Nyugati utazásból kimaradt*, ford. Csongor Barnabás (Budapest: Európa, 1980).

⁹ Hsi-Nai-An, *Vízparti történet*, ford. Goda Géza (Budapest: Atheneum: 1950).

¹⁰ Si 1977, 3. köt., 252-82, 282-301, 325-26.

¹¹ Csongor Barnabás, „Kínai regény — kínai társadalom”, in Si, *Vízparti történet* (1977), 321.

az 1977-es utószóban Csongor a Jin Shengtan-féle edíciót „gyökeresen megkurtított-nak” nevezte, és jellemzőnek mondta, hogy „1954-ben új, pozitív kicsengéssel végződő kiadás készült”, és annak „határozott politikai színezetéről” beszélt.¹² Amiből az következik, hogy bő másfél évtized elteltével már nem akarta vállalni a fordítandó kiadás kiválasztásának politikai tendenciózusságát. Az is igaz azonban, hogy az 1960-as években sokkal könnyebb volt kínai könyvekhez jutni Magyarországon, mint az 1950-esekben, az 1970-es években pedig kifejezetten nagy nehézségekbe ütközött. Elképzelhető, hogy amikor a *Vízparti történetet* először fordította, csak az a kiadás állt rendelkezésére, és később belátva, hogy az mennyire ideologikus kiadás volt, igyekezett korrigálni, amennyire tudta.

Ezekről a bővítésekről, kiegészítésekről eltekintve Csongor Barnabás pályája érett, kései szakaszán felhagyott a regényfordítással (bár többen úgy tudják, hogy belekezdett *A vörös szoba álma* átültetésébe is). Volt azonban két másik, szintén jelentős sinológus, aki a 60-as években foglalkozott ilyesmivel. Az egyik Polonyi Péter (aki később inkább kortárs, 20. századi kínai regényeket fordított, de 1966-ban megjelentette az *Írástudók* élvezetes, kínai eredetiből készült, teljes magyar fordítását).¹³ A másik Ecsedy Ildikó, a kötet kontrollfordítója, aki a jegyzeteket is írta. Az akkor még pályája elején álló Ecsedy Ildikó benyújtott az Európa Könyvkiadóhoz egy mutatványt *A három királyság történetéből*, amely a mű első hat fejezetét, tehát mintegy 5%-át tartalmazta. A kiadó azonban elutasította a tervet, és úgy döntött, nem adja ki a kínálatából akkor már egyedül hiányzó klasszikus kínai regényt. Ez a fordítástöredék azonban 1987-ben mégiscsak megjelent, mégpedig az MTA Orientalisztikai Kutatócsoportjának kiadásában, és 10 évvel később a Balassinál is. A fordító megjegyzésében Ecsedy akkor azt írta:

Csaknem két évtizede, amikor — a pálya elején — a többi mellett még ilyen hatalmas feladatra is elegendőnek látszott az idő, a fordító a teljes művet kívánta magyarul megszólaltatni. [...] A világpolitikai helyzeten is múlhatott, hogy e kezdő lépést a kiadó akkor válasz nélkül hagyta.¹⁴

¹² Csongor 1977, 309.

¹³ Vu Csing-ce, *Írástudók* (Budapest: Európa, 1966).

¹⁴ Ecsedy Ildikó, „A fordító megjegyzései”, in Lo Kuan-Csing, *A három királyság története* (Budapest: MTA Orientalisztikai Munkaközösség, 1987), 76.

Nemcsak az az érdekes itt, hogy a kéziratban maradt töredék is megjelenhetett nyomtatásban, hanem az is, hogy az olvasó nagyközönség igényeit szolgáló Európa könyve helyett tudományos kiadványként láthatott napvilágot. Az Orientalisztikai Kutatócsoport Ecsedy Ildikó munkahelye volt, maga a kiadvány is inkább az egyetemi jegyzetekre emlékeztetett megjelenésével, mintsem szépirodalomra. Regényolvasóknak szánt műfordításból a szöveg tudományos teljesítménnyé vált, amikor létrehozója pályája és befolyása csúcsára érkezett. És a fordítás mint tudományos eredmény benyomását tovább erősíti, hogy a kínai szerző neve egyik kiadás borítóján sem szerepel, a fordítóé viszont igen. Ez szöges ellentétben áll a magyar könyvkiadási hagyományokkal. A szerző nevét¹⁵ csak a harmadik oldalon tartalmazza az alcím: „Hat fejezet Lo Kuan-Csung regényéből”. Nem hagyható azonban figyelmen kívül az a lehetőség sem, hogy a kiadót nem a világpolitikai helyzet befolyásolta (hogy tudniillik Kína elhidegült a szovjet bloktól, és így a kapcsolat Magyarországgal fagyosra fordult), hanem éppen Ecsedy Ildikó precíz, de meglehetősen száraz fordítói stílusa nem tetszett nekik. Ha így volt, nem állt nyitva számukra az a lehetőség, hogy mással fordíttassák le a regényt: a magyar sinológia akkor is szakemberhiánnyal küzdött. A kínai versfordításokról szóló írásában Csongor Barnabás azon kesergett, hogy kínai fordításkritika azért nem alakulhat ki, mert az egyes kötetek létrehozásában minden számba jöhető személy benne van valamilyen módon (fordítóként vagy kontrollfordítóként, szerkesztőként), olyan már végképp nem marad, aki kritikát írna róla.¹⁶

Eddig három olyan regényről esett szó, amelyeket az eredeti nyelvből teljes egészében lefordítottak, és egy olyanról, amelyet szerettek volna, de csak a legelejét sikerült. A másik két klasszikus kínai regény magyar változata viszont rövidített német fordítások alapján készült. A *vörös szoba álma* német „eredetije”, Franz Kuhn 1932-es fordítása a kínai szövegnek alig a felét tartalmazta (*Der Traum...* 1932). A regény ebben a formában öt kiadást ért meg, az egyik Bukarestben jelent meg a Kriterionnál.¹⁷ 1983-ban, amikor az MTA és az ELTE sinológiai konferenciát rendezett *Kína kultúrája Ma-*

¹⁵ A „szerző neve” azonban eléggé nagyvonalú kifejezés, ha tekintetbe vesszük a szerteágazó szöveg-hagyományokról fentebb elhangzottakat.

¹⁶ Csongor Barnabás, „Kínai műfordításainkról”, *Filológiai Közöny* 6 (1960): 197.

¹⁷ Cao Hszüe-csin és Kao O, *A vörös szoba álma*, ford. Lázár György, 1-2. köt. (Budapest: Európa, 1959). (2. kiadás: 1962, egy kötetben; 3. kiadás: 1964, egy kötetben; 4. kiadás: 1975, Bukarest: Kriterion, egy kötetben; 5. kiadás: 1988, egy kötetben.)

gyarországon címmel, egy könyvkiállítás is csatlakozott az eseményhez. A konferenciakiadvány pedig tartalmazott egy cikket a kiállítás leírásával, amelyben Ferenczy Mária szükségesnek tartotta elmagyarázni, hogy került a kiállított könyvek közé nem kínaiból fordított munka. Ezt írta:

A nagy klasszikus regények fordításai között kivételesen nemcsak eredetiből, hanem közvetítő nyelvből (főleg német átdolgozásból) készült köteteket is kiállítottunk (3. tárló). Ezek iránt ugyanis olyan nagy az érdeklődés, hogy érdemes és szükséges volt eljuttatni őket az olvasókhoz jóval előbb, mint amikor fordításuk eredetiből elkészülhet. A *vörös szoba álma* például eddig legalább négy kiadásban fogyott el, kínaiból való fordítása pedig egyelőre még az előmunkálatoknál tart.¹⁸

Szükségesnek tartja tehát elmagyarázni, miért készültek németből regényfordítások, és hogy miért tartja ezeket a nem kanonikus eljárás ellenére számon a szakma, mekkora közönségigény mutatkozott éppen ezek iránt, és mintegy a szakma nevében ígéretet is tesz egy az eljárási standardnak megfelelő fordítás jövőbeli elkészítésére. Az az emlegetett előkészület aligha jelentett többet, mint hogy egyesek beszélgettek róla, milyen jó lenne lefordítani az egészet kínaiból, vagy hogy Csongor Barnabás mondogatta, milyen szívesen megcsinálná, vagy hogy egyszer majd belefog. Vannak, akik úgy tudják, bele is kezdett, de az Európa még öt évvel később is a régi fordítást adta ki újra, azóta pedig sem a régi, sem új fordítás nem jelent meg. Az világos, hogy egy rövidített változatot hamarabb le lehet fordítani, de Ferenczy mintha azt is sugallta volna, hogy kínaiból általában véve is lassabban lehet fordítani, mint németből. Ha egy sinológus ezt állítja, nehéz vitatkozni vele, de azért lehetnek kétségeink: hátha csak arról van szó, hogy egy tudós lassabban (mert körültekintőbben) dolgozik, mint egy profi fordító.

Az 1964-es *Szép asszonyok egy gazdag házban* szintén Franz Kuhn rövidített (és állítólag szemérmes) német fordítása alapján készült, amely 1930-ban jelent meg *Kin Ping Meh, oder Die abenteuerliche Geschichte von Hsi Men und seinen sechs Frauen* címmel.

¹⁸ Ferenczy Mária, „Kína kultúrája magyarul: Válogatás az utolsó harmincöt év könyvterméséből”, in *Kína kultúrája Magyarországon*, szerkesztette uő (Budapest: MTA Orientalisztikai Munkaközösség, 1985), 84.

Meg kell itt jegyezni, hogy Franz Kuhn német szövegét 1939-ben angolra¹⁹ és 1949-ben franciára²⁰ is lefordították. Ha az Európának nem volt embere, aki kínaiból fordított volna (mert az egyetlen alkalmas személy a *Nyugati utazáson* dolgozott), akkor nagyon nehezen talált volna teljes szöveget valamilyen közvetítő nyelven. Az első teljes (öt kötetes) német fordítás csak 1983-ban jelent meg, a francia 1985-ben, az angol 2006-ban — igaz, 1939-ben már megjelent a teljes regény majdnem teljesen angolul: az explicit szexuális tartalmú részek latinul voltak benne.²¹ Összességében azt mondhatjuk, hogy Franz Kuhnból fordítani 1964-ben megfelelt az európai helyzetnek, az viszont már nem, hogy az eredetiből készült teljes fordításra utána sem történt kísérlet. Ennek viszont oka lehetett az óriási siker is, hiszen két országban öt kiadó hét kiadást tudott eladni belőle, és ez az egyetlen klasszikus kínai regény, amely még a rendszerváltás után is megjelent. Színpadi adaptáció és rádiójáték-sorozat is készült belőle.

A kiadások számából és a ma már meglehetősen ható példányszámokból arra lehet következtetni, hogy a magyar közönséget sokkal jobban vonzották a klasszikus kínai regények németből fordított, rövidített változatai. Mi lehet ennek az oka? Lehetséges, hogy semmi összefüggés nincs a közvetítő nyelv szerepe és a fordítás sikere között, hanem pusztán arról van szó, hogy ebben a két regényben van a legtöbb szex. Bár állítólag Franz Kuhn szemérmesen fordított, és az explicit erotikus tartalmakat gyakran kihagyta, még mindig maradt elég, bár sokszor metaforikus (a magyar hagyománytól idegen és ezért talán különösen izgalmas metaforákat használó) nyelvezettel. A pornográf irodalom tilalom alá esett a szocialista Magyarországon, de igény nyilván volt rá, és ez magyarázhatja olyan szövegek magas példányszámú megjelentetését és sikerét, amelyek használhatók voltak erotikus izgalomkeltésre, ugyanakkor rendelkeztek a klasszikus irodalom patinájával, Apuleius *AranySzamara*, a *Káma Szútra*, *Az illatos kert* sorába beillik a *Szép asszonyok egy gazdag házban* — igaz *A vörös szoba álma* már sokkal kevésbé. Ezzel persze nem azt akarom mondani, hogy a *Szép asszonyok egy gazdag házban* pornográf regény (bár Kínában is ezen az alapon tiltották be korábban), hanem csak azt, hogy úgy is olvashatták. A regény erotikus érdeklődése, szexuális te-

¹⁹ *Chin Ping Mei, The Adventurous History of Hsi Men and His Six Wives*, ford. Bernard Miall (London: John Lane, 1939).

²⁰ *Kin Ping Mei, ou La merveilleuse histoire de Hsi Men avec ses six femmes*, 1–2. köt. (Paris: Le Club Français du Livre, 1949).

²¹ *The Golden Lotus*, ford. Clement Egerton (London: Routledge, 1939).

matikája egy társadalomkritikai üzenet hordozója, de lehettek olvasói, akiket ez az üzenet egyáltalán nem érdekelt.

A következő lehetőség, amelyet mérlegelnünk kell, hogy a kínai regények radikális idegensége riasztóan hatott, és a kétlépcsős domesztikálás fogyaszthatóbbá tette őket. Franz Kuhn nemcsak európai nyelven tette hozzáférhetővé a regényeket, hanem a vágásokkal alkalmazta is az európai regényolvasói elvárásokhoz. Csongor Barnabás azt írta, hogy a *Vízparti történet* Franz Kuhn átdolgozásában „kínaiból európai regénnyé változott”.²² Ennek az európaivá válásnak egyetlen szempontját említette csak meg, hogy a párbeszéd a németben „megcsonkultak, elsikkadtak”. A párbeszéd természetesen kardinális jelentőségű része az európai regénynek is, de az már könnyen elképzelhető, hogy a keleti udvariaskodást, a szereplők kölcsönös bizalmát felépítő csevegést szívesen kiiktatja az átdolgozás, hogy csak olyasmi maradjon meg a párbeszédből, ami előrelendíti a cselekményt. A kínaiul nem tudó fordítók tovább domesztikálták a szöveget, hiszen a resinizálás kísértése nem csábította őket. Ez egy plauzibilis magyarázat lenne, de csak a rövidítés szempontjából hihető, mert stilisztikai szinten ezek a szövegek mutatnak rekonstrukciós tendenciákat. A *vörös szoba álma* fordítását Tőkei Ferenc ellenőrizte, és a *Jin Ping Mei* fordításán is rajta tarthatta a szemét, hiszen ő írt hozzá utószót. (Ami persze nem jelenti azt, hogy a fordítások szövegébe érdemben belenyúlhatott volna.) Az előbbi például megtartja a kínai megszólítások rendszerét, a nőket *tajtaj*nak vagy *mejmej*nek szólítják, és az ilyesmit megértéséhez a könyv elején külön szószedet nyújt segítséget.²³ Az utóbbinak pedig vegyük csak a címét: nem fordították le Franz Kuhn kettős címét, amelynek első része megtartotta a kínai eredetit, a második pedig egy ahhoz nem kapcsolódó, szokványos, nyugati, tartalomjegyelő cím volt; magyarul értelmező fordítást adtak az eredeti metaforikus címről. Talán túlságosan is egyértelműen értelmezték, de az eredmény mindenesetre egy a nyugati és a magyar címadási hagyományoktól ugyan idegen, de semmi speciálisan kínaira nem utaló cím lett.

²² Csongor 1961, xix.

²³ Ez az eljárás megfelel Csongor Barnabás követelményének, miszerint a kínai fordítónak ismeretanyagot is kell nyújtania. Ebből a szempontból persze a kísérő jegyzeteknek is kiemelt szerep jut, hiszen azok nélkül néha érthetetlen a szöveg éppen az ismeretlen kulturális hagyomány miatt (Csongor, „Kínai műfordításainkról”, 198 és 206).

De vegyünk egy példát abból a regényből is, amelynek van közvetett és közvetlen fordítása is. A *Vízparti történet* egyik részlete így hangzik Goda Géza fordításában:

Yün-csong-sien város keleti kapuja előtt két község, Keletpatakfalva és Nyugatpatakfalva terült el. A kettőt széles patak választotta el egymástól. A babona azt tartotta, hogy Nyugatpatakfalvát az ősidőkben démonok látogatták, akik világos nappal is elcsalták az embereket és a mély, erős sodrású patakba fullasztották. Egy napon buddhista zárándok jött az elvarázsolt faluba és lakóinak a hegyek közt olyan helyet mutatott, amelyen kékeszöld ékköveket lehetett találni. Azt tanácsolta nekik, hogy az ékkőből faragjanak egy kis pagodát, állítsák fel a patak nyugati partján, amitől a kísértetek el fognak menekülni. A falusiak megfogadták a tanácsot és valóban ettől az időtől fogva a kísértetek eltűntek. A falu meg volt mentve.

Az elriasztott démonok azonban kárpótlásul most Keletpatakfalvát szállták meg, amin Csao-Kai annyira feldühödött, hogy átúszva a patakon, a kékeszöld ékkőből készült pagodát ledöntötte, visszahozta a keleti partra és ott állította fel. Ettől az időtől fogva a „Pagodahordozónak” nevezték. Falujában kiskirályként uralkodott és az egész környéken, a vizek és tavak partjain a szabad vadon emberei dicsérve emlegették nevét.²⁴

Feltűnő, hogy ha mindez csak a babona szerint és az ősidőkben történt, akkor miként dühödött fel ez a regényhős mindezen nem is olyan régen, hogy ragadványnevét is ennek köszönheti. Ezt a problémát okozhatja egyszerű fordítói lapszus: minden értetőbb lesz, ha az „ősidőkben” szót arra cseréljük: „ősidőktől fogva”, a babona emlegetése pedig lehet az ötvenes évek szellemének folyamánya: még a régi regény narrátorához sem férhet az a gyanú, hogy hisz a démonokban (ahogyan egyébként ez a fordítás a regénycselekmény transzcendentális előtörténetét sem tartalmazza). De nézzük, hogyan hangzik mindez Csongor Barnabásnál:

Jüncseng járásában a keleti kapun túl két falu volt: Tungcsicun, azaz Keletpatakfalva, és Hszicsicun, azaz Nyugatpatakfalva, a kettőt csak egy mély patak völgy választotta el egymástól. Hajdanában Nyugatpatakfalván nap nap után szellemek kísértettek; fényes nappal lecsalták az embereket a vízbe, nem lehetett megmaradni tőlük. Történt egy nap, hogy arra járt egy jámbor barát, s mikor

²⁴ Hsi-Nai-An 1950, 110.

megtudta a dolgot, azt a tanácsot adta, hogy emeljenek kék kőből egy ereklyés tornyot a patak partjára, az majd lebűvöli a démonokat. Meg is tették — de ettől meg a démonok átköltöztek Keletpatakfalvára. Csao úr, mikor ezt megtudta, igen megdühödött, fogta magát, átment a patakon, kapta a kék kőből épített ereklyés tornyot, s egymaga a vállán áthozta a maga falujába. Ezért adták neki azt a nevet, hogy Toronyhordozó Mennyei Herceg. A Toronyhordozó egyedüli úr volt a falujában, s a Folyam és a Tó vidékén mindenfelé ismerték a nevét. [Si 1961, I,186]

Goda fordításában a „buddhista zárándok” és a pagoda emlegetése olyasmi, amit én rekonstrukciónak nem neveznék, de egyértelműen elidegenítő hatású. Azt hangsúlyozza, hogy amikor zárándokról van szó, akkor nem arra kell gondolnunk, amit magyar kontextusban közvetlenül felidézne, hanem egy másik vallási rendszer zárándokára, és hogy pagodát építettek, több emeletes, a kelet- és délkelet-ázsiai építészetre jellemző tornyot. Csongor viszont bízik abban, hogy az olvasó nem teljesen ostoba, és ha egyszerűen „barátot” olvas, akkor sem fog keresztény szerzetesre, ha „tornyot” olvas, gótikus templomtoronyra gondolni. Goda eljárása azért nem rekonstruáló, mert a *pagoda*, bármilyen egzotikus is a hangzása, nem kínai szó. Az etimológiája vitatott, de az európai nyelvekbe a portugálok hozták be, akik vagy a Perzsiából, vagy Indiából vették. Az adott építészeti referencia kínai megnevezése (*tǎ*) nem tartalmaz semmiféle specifikációt. Persze hát miért is tartalmazna, amikor arrafelé a tornyok mind pagodák voltak.²⁵ Csongor eredetiből készült fordítása egészében háziasítóbbnak tűnik, mint közvetítő nyelvből készült, egzotizáló elődje.²⁶

Az idézett részlet azonban még egy jellegzetességre rávilágíthat. Európai regényekben (néhány speciális, nem túl magas presztízsű műfajváltozattól eltekintve) csak elvétve találunk ilyen eseményeket, amikor egy szereplőnek démonok zaklatásaival kell szembenéznie, mégpedig nem valamiféle lelki, szimbolikus, vagy képzeletbeli szinten, hanem egészen konkrétan a regénycselekmény részeként. A kínai regényekben viszont ilyesmi lépten-nyomon előfordul. A *Nyugati utazásban* például semmi meghökkentő nincs abban, amikor a majomkirály úgy menti meg a szent könyvekért nyugatra utazó

²⁵ Ma már persze sok másféle torony is van, mint például a mobilhálózatok tornyai. Azokat is így hívják.

²⁶ A pagodát példaként említi Csibra Zsuzsanna arra, hogy „a keleti és a nyugati kultúra eltéréséből adódó lexikai különbségek áthidalására [...] az idegen szó átvétele” lehet a megoldás. Csibra Zsuzsanna, *Tenyérnyi selymen végtelen tér. Kínai költők magyar fordításokban* (Budapest: Argumentum, 2006), 76.

mesterének életét, mikor kapzsi szerzetesek rájuk gyűjtják az épületet éjszaka, mert meg akarják szerezni a mester díszruháját, hogy felrepül az égbe, kölcsönkéri a Széles Tekintetű Mennyei Hercegtől a tüzet hárító láthatatlan hálót, azt ráborítja az épületre, majd felül a főapát házának tetejére és onnan szelet fúj, amitől a kolostorkomplexum legtöbb épületére is áterjed a tűz, csakogy közben a szomszéd hegyről odaszálló démon ellopja a díszruhát.²⁷ Tényleg előfordulhat ilyesmi egy regényben?

És nemcsak az elbeszélte események szokatlanok egy regényben, hanem az elbeszélés módja is az lehet. A *Vízparti történet* narrációs stratégiája leginkább Buñuel filmjére, *A szabadság fantomjára* emlékeztet. Ott például elkísérünk egy férfit az orvosához, ahol beszámol különös éjszakai tapasztalatáról. A beszélgetés során bekukkant a szobába az orvos asszisztensnője, és szól, hogy elmegy meglátogatni beteg apját. A férfiről és az orvostól a továbbiakban nem hallunk, a film az asszisztensnőt követi egy ideig, amíg ki nem tesz egy stoppost Argentonban, mert onnan kezdve azt követjük egy darabig. De ami Buñuelnél a hagyományos narráció lebontása, a nézői várakozások humoros kijátszása, a normák semmibevétele, az a kínai regényben mintha maga lenne a szabály. Csongor Barnabás ezt egy helyen „laza, összefércelt” szerkezetnek nevezi:

Vang Csin vívómester elmenekül Labdarúgó Kao haragja elől, hogy Kilencsárkányossal találkozzék — ettől kezdve Kilencsárkányosról szól a történet, amíg össze nem kerül Lu Tával, de a vitéz határőrkapitány, majd pedig marcona szerzetes csak addig szerepel, amíg Párduckoponya meg nem jelenik... stafétabotként adják át egymásnak a szereplők a regény fonalát, csak éppen fejlődés, kibontakozás sehol. [Csongor 1961, viii-ix]

A stafétabotként átadott fonal valószínűleg képzavar, de a lényegét eltalálja, míg annak a hangsúlyozása, hogy mi nincs a szövegben, a frusztrált nyugati olvasó elvárásaira jellemző. Az „Előhangból” persze kiderült, hogy egy gondatlan császári hivatalnok egyszer kiszabadított 108 démont a börtönéből, és ők inkarnálódtak később a Liangsani mocsár rablóiban, úgyhogy mind a 108 történetet külön-külön meg kell ismernünk, és hogy hogyan vezetnek végül mind ugyanoda. De ez olyan elbeszélést eredményez, amely inkább emlékeztet minket egy elbeszélésfüzérre, mint egy regényre. És ugyanígy

²⁷ Vu Cseng-en, *Nyugati utazás avagy a majomkirály története*, ford. Csongor Barnabás, 2. kiad., 1-2. köt. (Budapest: Európa, 1980), 101-04.

működik az *Írástudók* is, és még *A vörös szoba álmának* is van egy ilyen jellegű bevezető része míg a cselekmény kanyargós úton el nem jut a főszereplő család otthonába.

Ez természetesen felveti azt a problémát, hogy mi is egyáltalán a regény. Ha hosszú, fikatív, prózai elbeszélésnek definiáljuk, akkor a fenti eseménysor ellen nem lehet kifogásunk. Csakhogy a nyugati olvasás a regényt, bármi mindent engedjenek is meg maguknak az egyes művek, valamiféle (valószínűleg sosemvolt) 19. századi realista standardhoz méri. Ian Watt klasszikusa, *A regény felemelkedése* című monográfia a 18. századi brit regényről egy elméleti fejezettel kezdődik, amelynek címe: „Realizmus és a regényforma”, azt sugallva (és aztán részletesen kifejtve), hogy a realizmus hozza létre a regény valódi formáját.²⁸ És ez szerinte 18. századi fejlemény. De hát azok a kínai regények, amelyekről eddig szó volt, szintén jóval korábban keletkeztek! Pontos dátumokat gyakran nehéz mondani, mert a különféle kiadások szövege, terjedelme, struktúrája eltérhet egymástól. *A három királyság története* leggyakrabban olvasott változata 1679-es, de az első fennmaradt kiadás 1522-es, egy 1494-es előszóval. *A Vízparti történet* 16. századi, de standard formáját csak a 17. század közepén nyerte el. Az ezeknél művészileg egységesebb *Nyugati utazást* egy 16. századi szerzőnek (Vu, kb. 1500—1582) tulajdonítják, a *Jin Ping Mei*t 1617 tájára datálják. Az *Írástudók* és *A vörös szoba álma* pedig 18. századi. A kronológiai áttekintésből az is látszik, hogy a legnagyobb sikerük nálunk éppen a korban hozzánk legközelebb álló szövegeknek volt.

A korai, esetleg több száz éven át formálódó regényeknek az igazi publikációs formája a szóbeli előadás volt, és az egyes kiadások lejegyzései lehettek egyes egyéni változatoknak vagy egy gyűjtőmunka eredményének. A szóbeliség a fragmentált struktúrával is összefügghet, hiszen nyilván semmilyen előadó és semmilyen közönség sem lenne képes hat-hétszáz oldalnyi szöveg egyszeri előadására, illetve meghallgatására. Praktikus tehát, ha a hosszú történetfolyam önállósítható részekből épül fel. És ezért lehet a legenda homályába vesző szerző nevének alkalmanként fontosabb egyes kiadók neve. A 18. századi munkák azonban már alapvetően az írásbeliség számára készültek.

Lehetséges, hogy egy a nyugatihoz hasonló, de attól független regényfejlődést kell elképzelnünk, amely szintén a realizmus felé tart? A korábbi regények hősei eléggé emberfeletti (Vu Szung például a *Vízparti történet* 22. fejezetében tökrészen, pusztá kézzel agyonver egy tigrist), a *Jin Ping Mei* viszont esendő, gyenge emberekkel

²⁸ Ian Watt, *The Rise of the Novel: Studies in Defoe, Richardson and Fielding* (London: Chatto & Winden, 1957), 9-34.

foglalkozik.²⁹ A *Jin Ping Mei* és *A vörös szoba álma* tulajdonképpen családtörténet a háttérben felsejlő társadalmi tablóval. A közvetett fordítás persze felerősíthette ezt a hasonlóságot a nyugati regényhagyománnyal, de ez a hasonlóság eleve adódhatott a történelmi közelségből.

És az is valószínű, hogy tényleg ezek a legjobbak a kínai klasszikusok közül. A *vörös szoba álmát* olyannyira a régi regénytradíció összefoglaló csúcsteljesítményének tekintik, hogy a rajta végzett filológiai munkának saját neve is van, a hungológia (a hung: 'vörös' szóból). A nankingi selyemmúzeumban egy három teremből álló kiállítás foglalkozik a regénnyel. És lehetséges, hogy a mű egységességét fontos értékelő kritériumnak tartó nyugati olvasásban erősen érzékelhető, hogy ezek egy-egy szerző munkái, nem évszázados átdolgozói rétegződés eredményei. Ezt az állítást persze kicsit rögtön módosítanunk kell: maga Cao csak az első 80 fejezetét írta meg *A vörös szoba álmának*, az utolsó 40 ismeretlen eredetű kiegészítés. Ez a kiegészítés azonban a korábbi motívumok alapján mondja tovább a történetet, és juttatja el egy az addigiakból következő zárlatig. Ez „a kínai irodalom első olyan regénye, amelynek középponti cselekménye és átgondolt jellem-hierarchiája van” — írja Tőkei Ferenc,³⁰ hogy aztán rögtön elkezdjen viaskodni a tipikus kínai „regényt” leírni képes nyugati műfajfogalmakkal: „A korábbi regények többnyire lazán összefűzött *epizódssorozatok* csupán, hatalmas *elbeszélés*-folyamok inkább, amelyekből még nem vált ki sem a *novella*, sem a *regény*, és közel állnak még a *népmeséhez*” (uo., kiemelések tőlem). Csongor Barnabás hasonló fogalomfelhővel jellemezte a *Vízparti történetet*, „a klasszikus kínai regény e tipikus képviselőjét”: „félíg folklór, mese, ponyva, félíg pikareszk regény [...d]e [...] nem regény a szó európai értelmében”.³¹ Ebből a következő szillogizmus állítható fel:

P1: a *Vízparti történet* tipikus klasszikus kínai regény

P2: a *Vízparti történet* nem regény

K: a klasszikus kínai regény nem regény.

A párhuzam a pikareszkkal pedig a realista regény előtti európai regényhagyománnyal állítja párhuzamba a klasszikus kínai regényt. Akárhogy is: még ha elfogadjuk is, hogy a legkésőbbi, legegységesebb, legréalistább, legművészibb regények lettek ma-

²⁹ Wai-Yee Li, „Full-Length Vernacular Fiction”, in *The Columbia History of Chinese Literature*, szerkesztette Victor H. Mair (New York: Columbia University Press, 2001), 637.

³⁰ Tőkei Ferenc, „A kínai patriarkális család regénye”, in Cao és Kao, *A vörös szoba álma*, i–xv.

³¹ Csongor 1961, xvi.

gyar fordításban a legsikeresebbek, akkor is feltűnő, hogy éppen ezeket rövidített formában, németből fordították. Az európai elvárásoknak leginkább megfelelőeket már Franz Kuhn bevitte az európai köztudatba, rövidítéseivel még jobban hozzáidomította őket a nyugati közönség igényeihez, és a magyar kiadói-fordítói szakma megelégedett ezeknek továbbfordításával, míg a szűkös szakembergárdát inkább a németül nem hozzáférhető regények átültetésére mozgósította.

Csak hogy a realizmus felé fejlődéssel is vannak problémák. *A vörös szoba álmának* másik bevett címe *A kő története*. Tudniillik azé a kőé, amely egyike volt annak a 36501-nek, amelyet egy istenség a mennybolton keletkezett lyuk befoltozására szerzett. Egy azonban feleslegesnek bizonyult. Ez a felesleges kő születik meg emberi alakban Pao Jü, a főhős személyében. Ez magyarázza egyébként az ő különös érzékenységet. Amikor elérné a férfikort, emberként meghal, és kőként visszatér a spirituális világba, ahova tartozik. Nem intézhetjük ezt el annyival, hogy a transzcendens kerettörténet nem befolyásolja a realista családtörténet kibontakozását, merthogy de igen. Egy olyan regénytradícióval kell szembesülnünk, amelyben a transzcendenciának mindmáig sokkal nagyobb, alapvető szerepe van. Ezt a vonását, ahogyan a füzérszerű szerkezetet is szokás a kínai regény műfaji eredetével magyarázni. Korábban általános volt a vélekedés, hogy utcai, vásári történetmondók emlékeztető szövegek könyveiből alakult ki a forma,³² bár ezt újabban csak mint lehetséges eredetet említik.³³ De hogy hozhatott létre az írástudó elit egy ilyen plebejus, folklorisztikus műfajt, amely legendás, a transzcendens szférát folyton felemlegető jellegével ráadásul ellentétes a tények mindenek feletti, konfuciánus tiszteletével? A prózai elbeszélés kínai neve a *xiaoshuo* kis értekezést jelent, de nem a terjedelemre, hanem a téma jelentéktelenségére utalva. A *xiaoshuo* tehát lehet az utcai szóbeszéd feljegyzése; mint ilyen tehát nem kitaláció, hanem tényszerű rögzítése annak, amit a műveletlenek beszélnek. Ezzel természetesen nem lesz kihívója a hivatalos történetírásnak, de a döntéshozók számára fontos infor-

³² Csongor, „A Vízparti történetről”, ii; Tőkei Ferenc, „A régi kínai novella”, in *Klasszikus kínai elbeszélések*, szerkesztette uő (Budapest: Európa, 1962), xv.

³³ Shelley Hsueh-lun Chang, *History and Legend. Ideas and Images in the Ming Historical Novels* (University of Michigan Press, 1990), 3-12.; Rajkai Zsombor, „Történelem és irodalom: képzelet és valóság a kínai elbeszélő irodalomban”, in *Kínai nyelv és irodalom. Tanulmányok Csongor Barnabás 80. születésnapjára*, szerkesztette Hamar Imre és Salát Gergely (Budapest: Balassi, 2003), 187.

mációkkal szolgálhat mint a hétköznapi mentalitás megismerésének forrása.³⁴ Ez a háttérelmélet a látszólagos realizmust is más perspektívába állítja: a szöveg abban az értelemben realista, hogy reálisan visszaadja, miket mondanak azok, akik különben nem képesek a racionális gondolkodásra.

Amikor regénynek nevezzük ezeket a szövegeket, egy olyan olvasási elvárásrendszer kontextusába helyezzük őket, amelyeknek nem felelhetnek meg. Radikális idegenségükkel pedig annál nehezebb szembenézni, minél több összehasonlító támpontot találunk a megértéshez.

HIVATKOZOTT MŰVEK

- Cao Hszüe-csin, és Kao O. *A vörös szoba álma*, 1-2. kötet. Fordította Lázár György. Budapest: Európa, 1959.
- Chang, Shelley Hsueh-lun. *History and Legend. Ideas and Images in the Ming Historical Novels*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1990.
- Chin Ping Mei; *The Adventurous History of Hsi Men and His Six Wives*. Fordította Bernard Miall. London: John Lane, 1939.
- Csibra Zsuzsanna. *Tenyérnyi selymen végtelen tér. Kínai költők magyar fordításokban*. Budapest: Argumentum, 2006.
- Csongor Barnabás. „A Vízparti történetről.” In Si Naj-en, *Vízparti történet*, 1. kötet, i-xx. Fordította Csongor Barnabás. Budapest: Európa, 1961.
- . „Kínai műfordításainkról.” *Filológiai Közlöny* 6 (1960): 197-207.
- . „Kínai regény — kínai társadalom.” In Si Naj-en, *Vízparti történet*, 2. bővített kiadás, 1-3. kötet, 309-22. Fordította Csongor Barnabás. Budapest: Európa, 1977.
- Der Traum des roten Kammer*. Fordította Franz Kuhn. Leipzig: Insel, 1932.
- Djin Ping Meh*, 1-5. kötet. Fordította Otto Kibat és Artur Kibat. Berlin: Ullstein, 1967—1983.
- Ecsedy Ildikó. „A fordító megjegyzései.” In Lo Kuan-Csing, *A három királyság története*, 76-77. Budapest: MTA Orientalisztikai Munkaközösség, 1987.

³⁴ Rajkai 178-81.

- Ferenczy Mária. „Kína kultúrája magyarul: Válogatás az utolsó harmincöt év könyvtér-méséből.” In *Kína kultúrája Magyarországon*, szerkesztette Ferenczy Mária, 83-95. Budapest: MTA Orientalisztikai Munkaközösség, 1985.
- Hsi-Nai-An. *Vízparti történet*. Fordította Goda Géza. Budapest: Athaeneum, 1950.
- Kin Ping Meh, oder Die abenteuerliche Geschichte von Hsi Men und Seinen sechs Frauen*. Fordította Franz Kuhn. Leipzig: Insel, 1930.
- Kin Ping Mei, ou La merveilleuse histoire de Hsi Men avec ses six femmes*, 1-2. kötet. Paris: Le Club Français du Livre, 1949.
- Li, Wai-Yee. „Full-Length Vernacular Fiction.” In *The Columbia History of Chinese Literature*, szerkesztette Victor H. Mair, 620-58. New York: Columbia University Press, 2001.
- Lo Kuan-Csung. *A három királyság története*. Fordította Ecsedi Ildikó. Budapest: MTA Orientalisztikai Munkaközösség, 1987.
- Ottlik Géza. *Próza*, 2. kiadás. Budapest: Magvető: 1980.
- Rajkai Zsombor. „Történelem és irodalom: képzelet és valóság a kínai elbeszélő irodalomban.” In *Kínai nyelv és irodalom. Tanulmányok Csongor Barnabás 80. születésnapjára*, szerkesztette Hamar Imre és Salát Gergely, 178-91. Budapest: Balassi, 2003.
- Si, Naj-en. *Vízparti történet*, 1-2. kötet. Fordította Csongor Barnabás. Budapest: Európa, 1961.
- . *Vízparti történet*, 2. bővített kiadás, 1-3. kötet. Fordította Csongor Barnabás. Budapest: Európa, 1977.
- Simon Róbert. „Az első hiteles magyar Ezeregyéjszaka története az európai recepció tükrében.” In *Az Ezeregyéjszaka meséi*, 1. kötet, 7-31. Fordította Prileszky Csilla. Budapest: Atlantisz, 1999.
- Szép asszonyok egy gazdag házban*. Fordította Mátrai Tamás. Budapest: Európa, 1964.
- The Golden Lotus*. Fordította Clement Egerton. London: Routledge, 1939.
- The Plum in the Golden Vase*. Fordította David Tod Roy. Princeton: Princeton University Press, 2006.
- Tőkei Ferenc. „A kínai patriarkális család regénye.” In Cao Hszü-csin és Kao O, *A vörös szoba álma*, 1-2. kötet, i-xv. Fordította Lázár György. Budapest: Európa, 1959.
- . „A régi kínai novella.” In *Klasszikus kínai elbeszélések*, szerkesztette Tőkei Ferenc, i-xxv. Budapest: Európa, 1962.

- Tung Jüe. *Ami a Nyugati utazásból kimaradt*. Fordította Csongor Barnabás. Budapest: Európa, 1980.
- Vu Cseng-en. *Nyugati utazás avagy a majomkirály története*, 1-2. kötet. Fordította Csongor Barnabás. Budapest: Európa, 1969.
- . *Nyugati utazás avagy a majomkirály története*, 2. kiadás, 1-2. kötet. Fordította Csongor Barnabás. Budapest: Európa, 1980.
- Vu Csing-ce. *Írástudók*. Budapest: Európa, 1966.
- Watt, Ian. *The Rise of the Novel: Studies in Defoe, Richardson and Fielding*. London: Chatto & Winden, 1957.